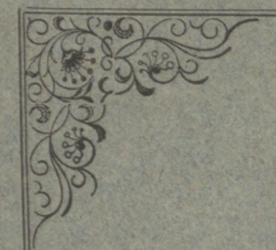



Erklärung

eines

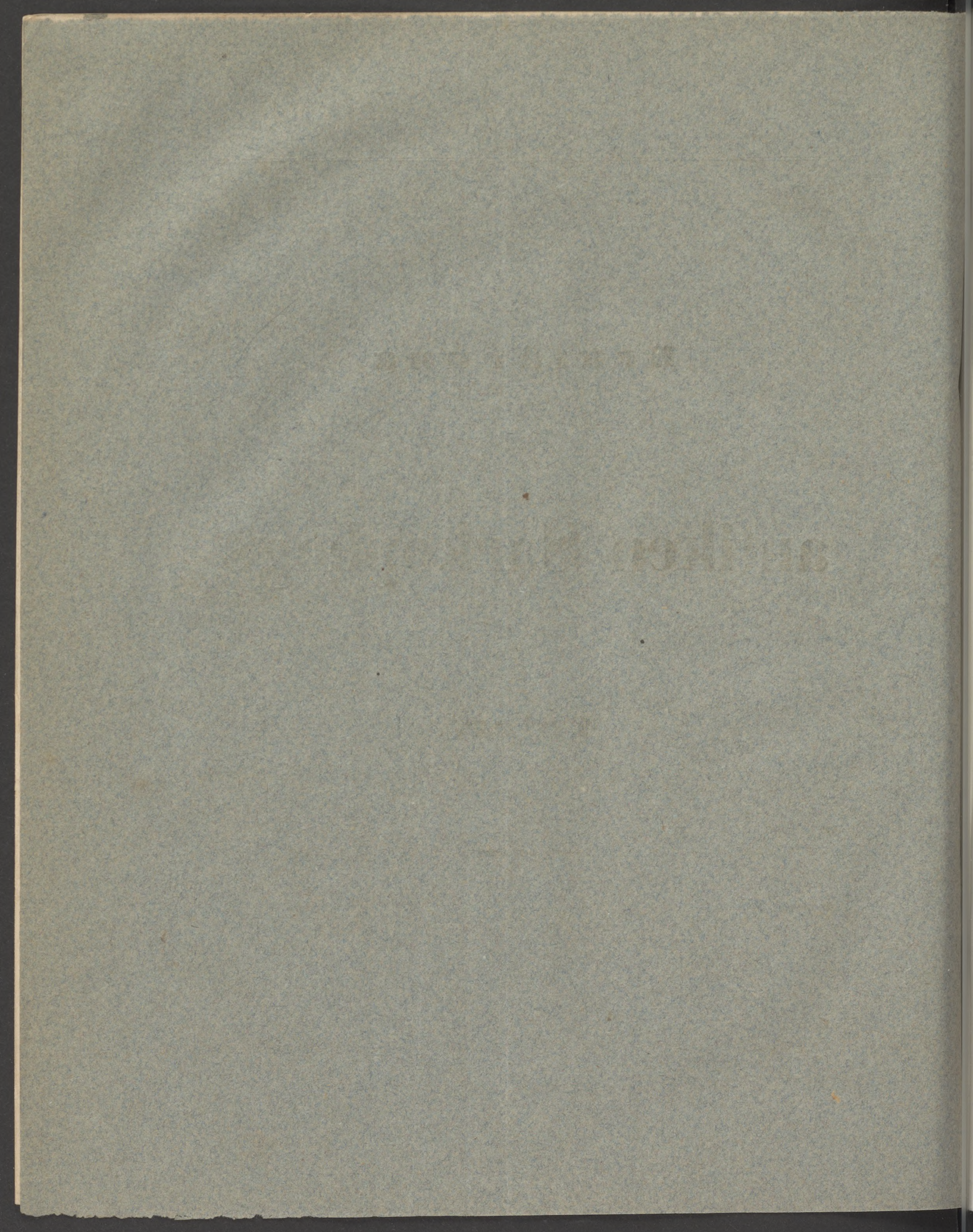
antiken Sarkophags

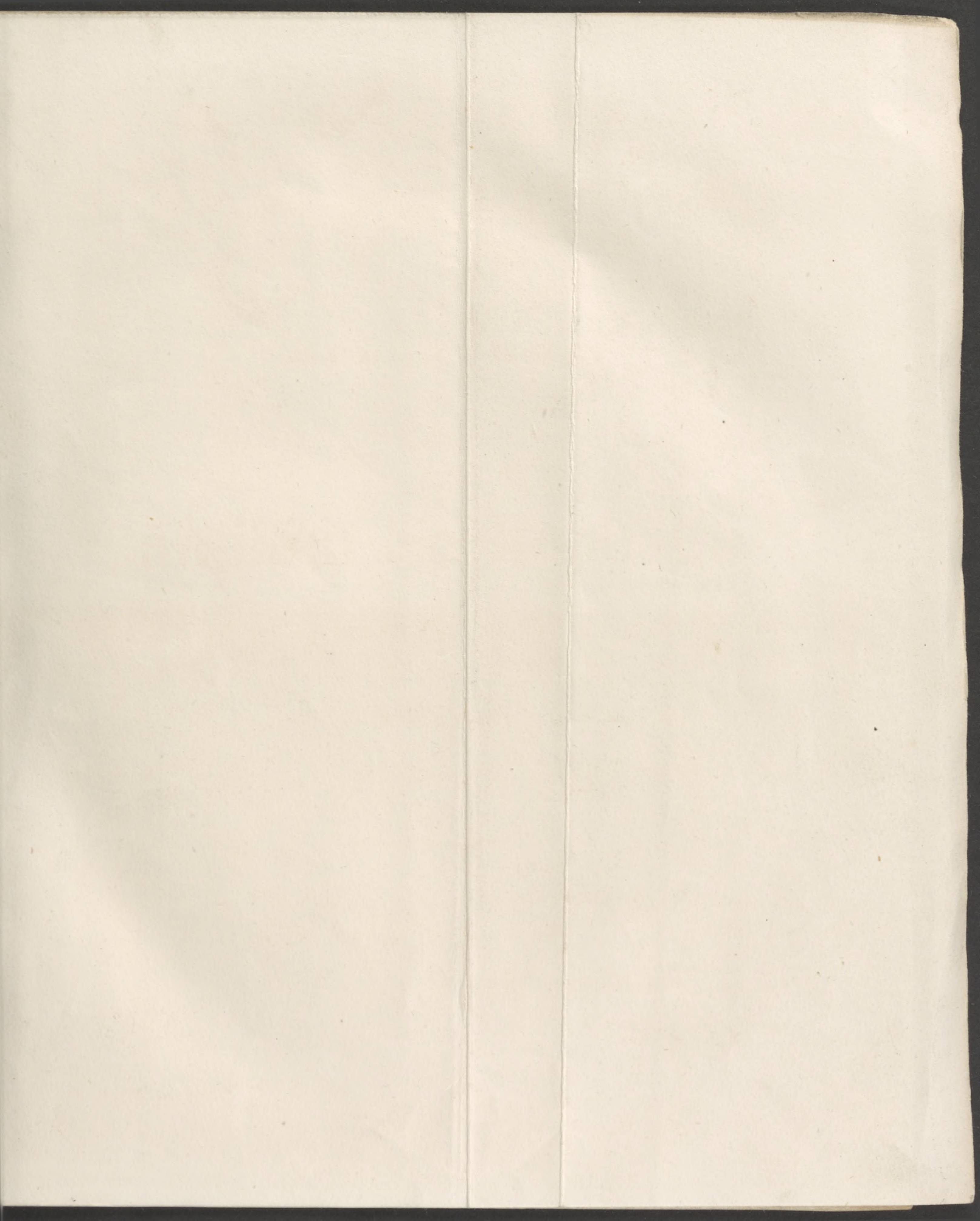
zu

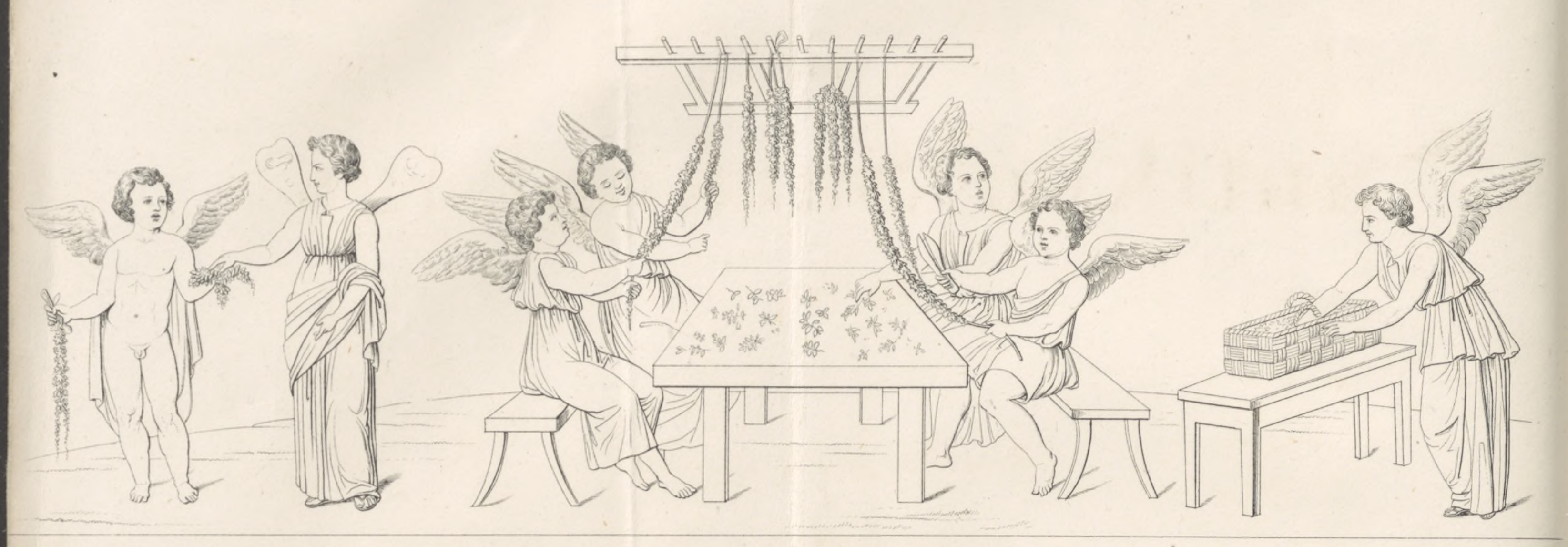
Trier.

1850







Pompejanisches Wandgemälde.

Antiker Sarkophag zu Trier.

Lith. v. Henry & Cohen in Bonn.

Erklärung

eines

antiken Sarkophags

zu Trier.

Einladungs-Programm

zu der am

Geburtstage Winckelmann's,

den 9. December 1850

stattfindenden Generalversammlung

des

Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.

Herausgegeben

vom

Vorstande des Vereins.

Bonn, 1850.

Gedruckt auf Kosten des Vereins.


BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
w TORUNIU

Der Sarkophag, dessen Abbildung wir auf der Tafel vor dem Titel dieser Schrift erblicken, gehört zu den merkwürdigsten beweglichen Alterthümern der Stadt Trier und unserer Provinz. Er ist aus Sandstein gearbeitet, hat 6 Fuss 10 Zoll Länge, 2 Fuss 7 Zoll Breite und 2 Fuss 3 Zoll Höhe. Nur auf der Vorderseite ist er mit Bildern in halberhobener Arbeit geschmückt, alle andern Seiten sind glatt und tragen keine Spur früherer künstlicher Verzierungen. Er wurde nicht im Jahre 1814., wie Herr Wyttenbach in seiner Geschichte Triers erzählt, sondern in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts hinter dem Klostergarten der vormaligen Abtei St. Matthias gefunden, und von dem ehemaligen Domdechanten, Grafen Kesselstadt zu Trier, erworben. Der sogenannte Mattheiser Wald, von dem Hr. Wyttenbach spricht, ist von der bezeichneten Stelle mindestens 1/4 Stunde entfernt.

Von den Freunden der Alterthumskunde, welche diesem Denkmal, seit dasselbe an's Licht getreten, stets eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet haben, sind mehre Versuche angestellt worden, dasselbe zu erklären. Einige haben es, ohne Zweifel durch die Vögel und Thiere und die beiden kleinen Figuren, wie dieselben auf den früheren Abbildungen erscheinen, verleitet, für spielende Kinder angesehen, während andere ein Todtenmal darin haben erblicken wollen. Wyttenbach ist geneigt, darin ein Grabmal zu erkennen, welches einer Auguren-Familie gesetzt worden, ohne jedoch dieser Deutung einen besonderen Grad von Zuverlässigkeit beizulegen.

Da man an demselben Orte, an welchem unser Sarkophag aufgefunden worden, mehre andere alte Särge entdeckt hat, die mit symbolischen Figuren von Vögeln, Hunden, Drachen, Sphinxen u. s. w. geziert waren, so ist Wyttenbach nicht abgeneigt, seinen Blick nach Aegypten zu richten, um dort den Schlüssel zur Lösung des Räthsels zu holen, welches ihm das Basrelief auf unserem Sarkophage darbot. Herr Qued-

1) Johann Hugo Wyttenbach, Versuch einer Geschichte von Trier, Trier 1810. 1. Bd. S. 107.

now [1]) in seiner Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebung, hat es für nöthig erachtet, die Annahme, unser Sarkophag sei ägyptischen Ursprungs, weitläufig zu widerlegen, während er der Ansicht, welche eine Auguren-Familie in unserem Bilde erblickt, beizutreten kein Bedenken trägt.

Die Deutung, welche in unserem Denkmale einen ägyptischen Sarkophag erblickt, wurde indessen nicht aufgegeben. Herr von Meyer erkannte in der verschleierten Matrone die Isis, in einer anderen Figur den Serapis, und wieder in einer anderen den Osiris [2]). Der Verfasser der Trierer Chronik suchte durch geschichtliche Betrachtungen diese Ansicht zu empfehlen, indem er darauf hinwies, um und in Trier, dem Sitze der Imperatoren, hätten sich Menschen aus allen Provinzen des römischen Reiches befunden, es hätte somit auch ein Priester der Isis oder jemand, der in die höheren Grade ihrer Geheimnisse eingeweiht gewesen, sich in Trier aufhalten und dieses Monument errichten können. So war der Grund gelegt zu der Hypothese, welche das Ganze für eine Götterfahrt auf dem Nile erklärt. Ein anderer Freund des Alterthums, Herr Scholl aus Mainz, welcher diese Ansicht nicht zu der seinigen machen konnte, warf die Frage auf, ob unser Denkmal nicht vielleicht ein Mithraeum eines Priesters der Sonne sei? Er wusste Manches in unserem Bilde zu entdecken, was ihm für seine Ansicht zu sprechen schien [3]).

Wer die Zeichnung vor sich hat, welche an der Spitze dieser Abhandlung steht, wird schwer begreifen können, wie man auf solche Vermuthungen hat verfallen können. Aber um nicht ungerecht gegen die Urheber dieser Deutungen zu werden, muss man die in hohem Grade unzuverlässigen und unkünstlerischen Abbildungen in's Auge fassen, welche Wyttenbach und Quednow veröffentlicht haben. Ueberdies ist auch der Sarkophag selbst in einem Zustande, welcher einzelne Figuren schwer und andere, wie mehre Thiere, gar nicht mit Sicherheit unterscheiden lässt.

Wir haben nicht die Absicht, die Hypothesen, welche man zur Erklärung dieses Basreliefs aufgestellt hat, zu beleuchten, und die Gründe, auf welchen dieselben beruhen, zu prüfen. Wir werden uns begnügen, die richtige Erklärung aufzustellen, die falschen verschwinden dadurch von selbst.

Ehe wir zur Darlegung unserer Ansicht übergehen und einen neuen Beleg zu der alten Erfahrung liefern, dass das, was man in weiter Ferne sucht, oft ganz in der Nähe gelegen ist, halten wir es für angemessen, das erforderliche Allgemeine vorauszuschicken, damit unsere Erklärung in desto hellerem Lichte erscheine.

---

1) Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen, aus der gallisch-belgischen und römischen Periode, vom Regierungs- und Baurath Carl Friedrich Quednow. In Commission bei Weber in Bonn. 1820. S. 156. f.

2) Vgl. Treviris, Nr. 52. Jahrgang 1835.

3) Treviris a. a. O.

Die Geschichte der Sarkophage hängt mit der Sitte, die Todten zu bestatten, enge zusammen.

In Rom [1]), in Griechenland [2]), im alten Persien [3]) ging die Sitte, die Todten zu begraben, der Sitte, sie zu verbrennen, vorher. Die Sitte, die Todten zu verbrennen, wurde in Rom später allgemein; sie zu begraben, gehörte zu den Ausnahmen.

In dem Jahrhunderte, in welchem die Antonine in Rom herrschten, kam die älteste Sitte des Begrabens der Todten von Neuem in Aufnahme; die Sarkophage vermehrten sich und die bildende Kunst erhielt in den erhobenen Arbeiten auf denselben ein ausgedehntes Gebiet für ihre Entfaltung [4]).

Visconti findet die Ursachen dieser Erscheinung in der Einwirkung ungriechischer Ideen und orientalischen Aberglaubens, dessen Elemente in den römischen Kultus eingedrungen, und endlich in den gesteigerten Preisen des Holzes, welches für das Verbrennen der Leichen erforderlich war [5]).

Man hat hierbei die Einwirkung des Christenthums auf die öffentliche Meinung nicht in Anschlag gebracht. Ob Verbrennen oder Begraben der Todten das Naturgemässere und Zweckmässigere sei, war eine lebhafte Streitfrage zwischen den Christen und ihren heidnischen Gegnern. Diese Frage war so wenig spekulativer Natur, sie hatte eine solche Bedeutung für das Leben, dass alle Stände, die höchsten wie die niedrigsten, Partei ergreifen konnten, und man müsste sich in hohem Grade verwundern, wenn die glänzenden Gründe, welche die Vertheidiger der christlichen Ansicht geltend machten, ohne Wirkung auf die heidnische Bevölvölkerung geblieben wären [6]). Man hatte die älteste Sitte verlassen und verbrannte die Todten,

---

1) Ipsum cremare apud Romanos non fuit veteris instituti; terra condebantur. At postquam longinquis bellis obrutos erui cognovere, tunc institutum. Et tamen multae familiae priscos servavere ritus: sicut in Cornelia nemo ante Syllam dictatorem traditur crematus. Idque eum voluisse veritum talionem, eruto Marii cadavere. Plinius Hist. Nat. VII, 55.

2) Nam et Athenis iam ille mos a Cecrope, ut aiunt, permansit, ocius terra humandi. Cicero de legibus II, 25. At mihi quidem antiquissimum sepulturae genus id fuisse videtur, quo apud Xenophontem Cyrus utitur. Redditur enim terrae corpus, et quasi operimento matris obducitur. Eodemque ritu in eo sepulcro, quo haud procul a Fonti ara, regem nostrum Numam conditum accepimus; gentemque Corneliam usque ad memoriam nostram hac sepultura scimus esse humatam. Cicero de legib. II, 22.

3) Herodot. Lib. I, 140.; Lucian, Ueber das Trauern um die Verstorbenen §. 20. „Der Grieche verbrennt seine Todten, der Perser begräbt sie, der Indier umgibt sie mit durchsichtigem Gusse, der Scythe frisst sie auf, und der Aegyptier balsamirt sie ein". Ammianus Marcellinus l. 19, 2. Procopius de bello Persico lib. I. Arnobius, Adversus Gentes VI, 6.

4) Valer. Max. IX, 2. Rhodig. XVII, 19. 20. 21. Vgl. Alexander ab Alexandro III, 2. und Malvasia, Marmora Felsinea p. 402.

5) Visconti, Musée Pie-Clementin. tom. IV. p. 18. Milan 1820. — Ottfried Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Aufl. von F. G. Welcker. S. 241.

6) Veterem et meliorem consuetudinem humandi frequentamus. Minuc. Felix, Octavius 34.

um die Leichen den Misshandlungen roher, barbarischer Feinde und räuberischer Habgier zu entziehen; es musste den Römern leicht werden, zu den Gebräuchen ihrer ältesten Vorfahren zurückzukehren, und von einer Sitte abzustehen, welche, wie das Verbrennen der Todten, dem Gefühle so Widerstrebendes zumuthet. Denn wer, über dessen natürliches Gefühl die Gewohnheit keine Schwiele gezogen hätte, würde nicht zurückschaudern, wenn man ihn unter dem niederdrückenden Gefühle des frischen Schmerzes über den Verlust, vor einen dampfenden Scheiterhaufen führte, auf welchem die Leiche seines Vaters oder seiner Mutter, unter allen Wechselfällen des Zufalls, bald schnell oder auch bald langsam, und unter der Entwickelung empfindlichster Gerüche von der Flamme zerstört würde?

Die Grösse der Sarkophage richtete sich dort, wo man die Leichen nicht verbrannte, natürlich nach der Grösse der menschlichen Körper, welche aufzunehmen sie bestimmt waren. Manchmal wurden in Einem Sarkophag mehre Leichen beigesetzt. Als es Sitte wurde, die Leichen zu verbrennen, fuhr man fort, die Asche und Knochenreste in Sarkophagen oder Todtenurnen zu verschliessen. Die Todtenkisten letzterer Art sind ihrem Zwecke entsprechend kleiner. Daher haben die meisten etruskischen Sarkophage nur eine Länge von 1 bis 3 Fuss und eine dem Verhältnisse dieser Länge entsprechende Höhe und Breite [1]). Nur wenige derselben sind so gross, dass sie unverbrannte Leichen aufnehmen können.

Das Material, aus welchem diese Sarkophage bestehen, ist Stein, gebrannter Thon oder Holz; sie sind theils mit Kunstwerken erhobener Arbeit verziert, theils einfach und ohne Verzierung. Der grösste und wahrscheinlich auch der älteste Sarkophag, welcher in Rom noch vorhanden, ist derjenige, in welchem der Leichnam des Cornelius Lucius Scipio Barbatus bestattet gewesen. Er ist einfach verziert, aber ohne alle bildliche Darstellungen. Meistens ist nur die Vorderseite, selten sind die beiden Querseiten und fast nie ist die Rückseite mit plastischen Darstellungen geschmückt. Der Grund davon lag allemal an der Art und Weise, wie der Sarkophag aufgestellt war. Wurde er in eine Nische, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegte, gesetzt, so würden die bildlichen Darstellungen auf der Rückseite sich ohnehin dem Auge entzogen haben.

Die Sarkophage sind mit Deckeln aus demselben Stein und Stoffe, aus welchem der Sarkophag selbst geformt ist, geschlossen. Diese sind bald gewölbt, bald dachförmig, meistens platt. Auf ihnen befindet sich nicht selten eine Figur, welche das Bild des Verstorbenen darstellt.

Während man sich in Aegypten bemühte, die Leichen der Verwesung durch Einbalsamirung auf Jahrtausende zu entziehen, während die Römer die Leichen bei öffentlichen Bestattungen (funera indictiva) sieben bis acht Tage ausstellten [2]), erkannten die Griechen es

---

1) Uhden über die Todtenkisten der alten Etrusker; in den Abhandlungen der königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin. 1816.—1817.

2) Serv. in Virg. Aen. V. 64. VI. 218.

als eine heilige Pflicht an, die Todten bald zu bestatten und für ihre schleunige Verwesung zu sorgen. Man wählte daher in Griechenland zu den Todtenurnen einen Stein, welcher in der Nähe der Stadt Assos im Gebiete von Troja gebrochen wurde, und welcher die Eigenschaft hatte, den menschlichen Körper, mit Ausnahme der Zähne, in vierzig Tagen zu verzehren. Er erhielt daher den Namen Σαρκοφάγος (Fleischverzehrer). Er hat diesen Namen auf die ganze Gattung von Grabdenkmalen übertragen, von welchen wir handeln.

Man wählte nicht immer kostbare Steinarten zu den Sarkophagen; wie bei den geschnittenen Steinen, so sollte auch ihnen die Kunst den höheren Werth verleihen.

Die alte Kunst, indem sie die Sarkophage in ihr Gebiet aufnahm, trat in ein neues, und in ihr letztes Stadium der Entwickelung, und gleichsam als hätte sie ihren herannahenden Verfall geahnt, schüttete sie ihren ganzen Vorrath von unzähligen historischen und mythischen Bildern über die Sarkophage aus, die sich in dem kurzen Zeitraume, in welchem das Begraben der Todten wieder Sitte geworden war, schnell und in erstaunenswerther Zahl und Mannichfaltigkeit vervielfältigten.

Man würde Unrecht haben, wenn man die Fülle von Sinnbildern, von Hieroglyphen mancher Art, von symbolischen und mystischen Darstellungen, welche uns auf diesem neuen Gebiete antiker Kunstbestrebung entgegentreten, nur von ihrer oberflächlichen Seite ansehen, sie nur als Erzeugnisse einer leichten, spielenden Künstler-Phantasie, ohne höhere Bedeutung und tiefern Sinn in ihnen zu suchen, würdigen wollte. Diesen tiefern Sinn und diese höhere Deutung zu suchen, davon kann die Schwierigkeit, sie zu finden, nicht freisprechen. Aber man wird nur dann den Schlüssel zur völligen Lösung dieser vielfach verschlungenen Räthsel finden, wenn man sich die Mühe nicht verdriessen lässt, in die Tiefen der philosophischen Spekulation und jedesmaligen Zeitphilosophie hinabzusteigen, und in den Mysterien und Theologumenen die Ideen, den Samen zu den künstlerischen Conceptionen aufzusuchen, die sich auf unseren Denkmalen in reichster Mannigfaltigkeit entfaltet haben. Wenn man auf diesen Denkmalen Darstellungen findet von Perseus, der die Andromache befreit, von dem Schicksale des Opheltes und Archemorus, von dem Tode des Capaneus und des Amphiaraus, von dem Kampfe des Eteokles und Polynikes, von Theseus und dem Minotaur, von Orestes, der von den Furien verfolgt wird, von den Mühen des Herkules und den Kämpfen des Odysseus; so würde die nächste Deutung dieser Motive sich leicht darbieten, aber sie würde in ihrem tiefern Zusammenhange auf weit allgemeinere Ideen zurückzugehen nöthigen, auf jene Gattung von Ideen, welche den alten Tragödien, den Eumeniden dem Ajax, den Trachinierinnen, dem Philoktet, den Sieben gegen Theben, zu Grunde liegen, und bald in furchtbarer Erhabenheit, bald in erhabener Grösse und in Prometheusartigem Trotze, die Metaphysik und heidnische Weltanschauung offenbaren.

---

1) In Asso Troadis sarcophagus lapis fissili vena scinditur. Corpora defunctorum condita in eo absumi constat intra XL diem exceptis dentibus. Plinius H. N. XXXVI, 27. Vgl. lib. II, 98.

Die Religion des klassischen Alterthums, welche ihr Wesen in der Vergötterung der Natur und des irdischen Lebens fand und dasselbe bis zu seinen äussersten Schranken ausbildete, war doch nicht im Stande, hinter den heitersten Idealen einen Ton von Schwermuth zu ersticken, der sich durch das Leben und den Spiegel desselben, die Werke der Poesie vernehmbar hindurchzieht; sie vermochte nicht jenen Gedanken zurückzuhalten, der unter den grössten Manifestationen der Freude schreckend in ihre Mitte trat. Seit die Neuplatonische Philosophie, welche sich in dem Gegensatze zu dem Christenthume heraufgebildet hatte und im Kampfe mit demselben erlag, ihren Einfluss geltend machte, wurden auch unter den Heiden Theologumenen entwickelt, welche bis dahin mehr in ihrem Keime geschlummert hatten, und welche, wenn auch durch Irrthum getrübt, doch ein weit helleres Licht über die Bestimmung des Menschen ausbreiteten als dasjenige war, in welchem man bisher das Ziel des irdischen Daseins gesehen hatte. Diese Veränderung der Dinge sprach sich auch in den Kunstdarstellungen auf den Gräbern aus, und von diesem Gesichtspunkte aus begreifen wir jene erstaunenswerthe Fülle von religiösen und mystischen Ideen, welche, wie aus einem unermesslichen Füllhorne über die römischen Sarkophage ausgegossen sind. Alles, was den Schmerz der Trennung besänftigen, was die Schrecken des Todes mildern, was die Finsterniss des Grabes erhellen, was irgendwie die Ahnung, die Hoffnung der Fortdauer der abgeschiedenen Seelen beleben und ihrem veränderten, oft unerfreulichen Dasein nützlich sein kann, finden wir hier in mehr oder weniger deutlichen, mehr oder weniger fabelhaften Hieroglyphen und Sinnbildern des Geistes und der Natur ausgesprochen.

Wenn man auf den etruskischen Sarkophagen häufig Darstellungen aus dem Mythus des Perseus und Theseus, aus den Thebanischen Mythen, den Thaten der Helden aus dem Trojanischen Kriege und besonders des Ulysses erblickt, so treten uns aus den eben angedeuteten Gründen auf den römischen Sarkophagen neben den Gegenständen aus der heroischen Mythologie tiefsinnigere entgegen, welche aus den Mysterien des Dionysos und der Demeter und von der Fabel des Eros und der Psyche hergenommen sind [1]).

Der Mensch in jenem Zustande thierischer Wildheit, in welchem er uns vielfach in der Geschichte entgegentritt, gelangt nur durch den Anblick des Todes zum Selbstbewusstsein; das erste Grab, welches er für seine Angehörigen errichtet, ist der erste Schritt zur Kultur. Alle Fäden der Kultur, der sittlichen und religiösen Bildung dieser Völker, laufen auf die Stiftung der Gräber, wie auf ihren Anknüpfungspunkt zurück. Die Gräber sind es, durch welche die Vorwelt vernehmlich wie durch kein anderes Mittel zur Nachwelt spricht, die stillen Lampen [2]), welche in ihnen verborgen fortglimmen, bewahren das ewige Feuer, an welchem die Kultur, wenn sie erloschen ist, ihr Licht wieder anzündet, um die Welt zu er-

---

1) K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst §. 206.

2) Ich spreche uneigentlich. Der Glaube, welcher früher sehr verbreitet gewesen, den selbst sehr gelehrte Männer getheilt, dem Andere zu widersprechen nicht gewagt haben: in den Lampen, welche

leuchten, und während alle die Werke, auf welche die alte Welt stolz war, zusammengestürzt und von dem Erdboden verschwunden sind, leben die Völker der Vorzeit in ihren Gräbern fort!

Bei den Gräbern trat das Christenthum in die Reihe der Kunstentwickelungen des klassischen Alterthums ein, und an die Sarkophage knüpfte es den zweiten Ring der grossen Kette aller jener glänzenden Kunstschöpfungen an, welche bis auf uns herabreicht.

Der Heide lebte in seinen religiösen und künstlerischen Anschauungen vornehmlich auf dem Boden der Gegenwart, nur einzelne Blitze einer tiefern Ahnung hellten ihm die Zukunft auf, welche dem Christen in dem vollesten Lichte seines festen Glaubens und beseligender Hoffnung erleuchtet erscheint. Dieser Charakter der heidnischen und christlichen Religion spricht sich auf den ältesten Sarkophagen aus, und während der Heide die Motive zu künstlerischen Darstellungen, die er auf den Sarkophagen entfaltete, aus der Natur, der Mythe und den Mysterien schöpfte, wandte der Christ sich von denselben ab und fand die seinigen in den heiligen Büchern des alten und neuen Testamentes. Die ältesten christlichen Lehrer hatten schon mit dem Eifer, der sie auszeichnet, die Christen vor der Vermischung heidnischer und christlicher Ideen selbst auf dem Gebiete der Kunst gewarnt [1]). Wir finden daher auf diesen christlichen Denkmalen Alles in künstlerischer und symbolischer Beziehung gesammelt, was die Hoffnung auf ein künftiges Leben begründen und beleben kann; wir finden jene Scenen aus der h. Schrift hier immer wiederholt, in welchen sich die Erlösung, die göttliche Allmacht der göttlich waltenden Fürsorge offenbart: den guten Hirten, welcher das verlorene Schaaf auf seinen Schultern zur Heerde zurückbringt, die Heilung des Gichtbrüchigen, des kananäischen Weibes, die Auferweckung des Lazarus, und Christus auf dem Meere; wir finden aus dem alten Testamente: Abraham's Opfer, Pharao's Untergang im rothen Meere, Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, Daniel in der Löwengrube und die drei Jünglinge im Feuerofen, Jonas, der vom Wallfische verschlungen wird, und aus demselben lebendig hervorgeht, und Jonas unter dem Kürbisse oder Epheu ruhend. Neben diesen bildlichen Darstellungen finden wir auf den einfacheren Grabsteinen als einfache Symbole des künftigen Lebens und Errettung aus den Schranken dieser endlichen Welt: den Phönix und den Oelzweig, das Schiff und den Anker, die Taube und den Fisch. Aber keines von allen diesen Symbolen kommt so oft auf den ältesten christlichen Kunstdenkmalen vor, als die Taube mit dem Oelzweige; auch Noah in der Arche erscheint häufig, aber immer allein, ohne Weib und Kinder und ohne Thiere, welche mit ihm in der Arche Rettung fanden. Man kennt aber bis jetzt kein Bild auf einem alten christlichen Sarkophage, in welchem die Arche mit den Menschen und Thieren, welche in derselben waren, dargestellt wäre. Es ist befremdend, dass ein Gegenstand, wie der in Rede stehende, der so beliebt war, von

---

so häufig in den Gräbern der Alten gefunden worden, habe ein ewiges Licht gebrannt, ist jetzt geschwunden. Vgl. Raoul-Rochette, in den Mémoires de l'Institut de France T. XIII. S. 563.

1) Clemens Alexandrinus, Paedag. lib. III. Edit. Potter. Tom. I. 289.

der alten christlichen Kunst nicht ausgeführt wurde. Die Vielheit der Figuren, welche dargestellt werden mussten, können der Ausführung nicht im Wege gestanden haben. Denn die bildlichen Darstellungen auf andern Sarkophagen sind nicht selten weit reicher an Figuren, als die Darstellung der Arche erfordert hätte.

Aber dieses Bild ist es und kein anderes, welches wir auf dem Sarkophage zu Trier finden, wie wir jetzt in einer Weise zeigen werden, welche keinen Widerspruch zulässt.

Die Arche Noah's war ein Gegenstand, bei welchem die Beredsamkeit der ältesten kirchlichen Schriftsteller gern verweilte. Wie sie in den Wassern der Sündfluth ein Bild der Stürme und der Gefahren des irdischen Lebens erblickten, so erkannten sie in der Arche das Sinnbild der Kirche. Wer in der Arche ist, wird gerettet, wer ausserhalb derselben ist, geht zu Grunde. Noah ist ihnen ein Vorbild des Heilandes; wie Noah seine Familie aus dem allgemeinen Verderben rettet, so rettet der Heiland die Gläubigen von dem Untergange und führt sie durch die Stürme des Lebens sicher in den Hafen des seligen Friedens [1]. Es leuchtet nun von selbst ein, dass die Arche sich in diesem Sinne vorzugsweise zur Darstellung auf einem christlichen Sarkophage eignete.

Was die Gestalt der Arche Noah betrifft, so ist man geneigt, sich dieselbe als ein Schiff vorzustellen, und auf diese Vorstellung lässt sich die Einwendung gründen, das Bild auf dem Trierer Sarkophage habe schlechthin keine Aehnlichkeit mit einem Schiffe. Diese Einwendung ist uns willkommen. Wir haben darauf zu erwidern, dass unser Künstler sich buchstäblich an den Text der h. Schrift gehalten hat. Gott befiehlt [2] dem Noah in der h. Schrift, nicht ein Schiff, sondern eine תֵּבָה, eine Kiste, einen Kasten zu bauen [3]. Noah hatte auch keine Veranlassung, ein Schiff zu bauen; er wollte keine Seereise machen, wollte nicht nach fremden Weltgegenden segeln, sondern er wollte sich über dem Wasser der Sünd- oder Sinfluth erhalten, und diesem Zwecke war es entsprechend, wenn er der Arche die Form eines Parallelepipedon, nicht aber, wenn er ihr eine elliptische Gestalt gab. Lucian von Samosata, welcher der grossen deukalionischen Fluth Erwähnung thut, nennt die Arche *λάρναξ*, Kasten, Kiste [4]. Wir haben in dem ersten Buche Mosis noch eine andere Stelle, welche für die bezeichnete Gestalt der Arche spricht. Im V. 14. des 6. Kapitels der Genesis wird dem Noah befohlen, einen Kasten aus גֹּפֶר zu machen. Dieses Wort kommt nur einmal in der h. Schrift vor und ist von den Uebersetzern und Auslegern in sehr verschiedenem Sinne gedeutet worden. Die Vulgata übersetzt: ex lignis laevigatis, die chaldäische Para-

---

1) S. Hieronym. Quaest. in Genesin c. 5. Chrysost. Hom. 34. in Genesin; Origenes in Genes. l. 7, 6. Beda expositio in Genes. 5. Man deutete den Namen נֹחַ Noah durch נוֹחַ Ruhe; Christus aber ist es, welcher die wahre Ruhe gibt. S. d. angeführten Stellen.

2) I. Mos. 6, 14.

3) Die LXX übersetzten *κιβωτος*, die Vulgata Arca.

4) Lucian, von der syrischen Göttin, §. 12.

phrase übersetzt aus Zedernholz; Andere übersetzen aus Fichten-, wieder Andere aus Cypressenholz, die LXX aber: ἐξ ξυλῶν τετραγώνων, aus viereckigen Hölzern. Hatte die Arche die bezeichnete viereckige Gestalt, so begreifen wir, wie die LXX zu ihrer Uebersetzung kamen, denn solche Hölzer waren dann vorzugsweise geeignet, dem Gebäude Stärke und Dauerhaftigkeit zu verleihen.

Noah in der Arche ist, wie bereits bemerkt worden, eine Vorstellung, welche oft sowohl auf altchristlichen Reliefs als in Gemälden wiederholt wird. Der Kasten, der in der Regel so klein abgebildet wird, dass Noah allein kaum Platz in demselben findet, ist immer viereckig.

Diese Bemerkungen haben auch Werth für die Geschichte der Entwickelung der ältesten christlichen Kunst. Die ältesten christlichen Künstler in Rom waren Griechen; sie lasen die h. Schrift, aus welcher sie den Stoff zu ihren bildlichen Darstellungen schöpften, in der griechischen Uebersetzung, wie jener Künstler, dem wir den Entwurf des Bildwerkes auf unserem Sarkophage verdanken. Ueberdies dient diese Bemerkung auch zur Lösung der Frage, in welchem Verhältnisse die ersten Anfänge der christlichen Kunst zur heidnischen gestanden haben, und ob die letztere einen so überwiegenden Einfluss auf die erstere ausgeübt habe, wie es von Raoul-Rochette und Andern behauptet wird [2]).

Wir kehren zur h. Schrift zurück. Wir lesen daselbst weiter den Befehl, den Jehova dem Noah gab. „Ein Fenster sollst du machen am Kasten; bis zu einer Elle gross sollst du es fertigen von oben; und die Thüre des Kastens sollst du an die Seite desselben setzen“ [3]).

Das Fenster von oben befand sich in dem Deckel der Arche; der Deckel fehlt auf unserm Sarkophage, aber die Thüre des Kastens tritt in der Zeichnung bei Wyttenbach deutlich hervor, und auf unserer Zeichnung, auf der Querseite links vom Beschauenden, ist sie nicht zu verkennen.

Wir wenden uns von der Arche zu den Personen, welche in derselben waren. Im 7. V. des 7. Kapitels der Genesis heisst es: „Da ging Noah und seine Söhne und sein Weib und seiner Söhne Weiber mit ihm in den Kasten“. Wie viel Söhne aber hatte Noah? Die h. Schrift

---

1) Jo sono convinto che tutte le pitture delle catacombe, dalle quali gli artisti che hanno contribuito al rinascimento ricevettero tante lezioni, sieno opera di Greci, che, allevati in Costantinopoli, venivano a lavorare in Roma. — Non bisogna stupirsi se ho affermato che gli autori delle sculture erano anche essi Greci, come i monaci Basiliani. I cittadini di Roma ai tempi della repubblica, tutti dediti alla guerra, non avevano coltivate le arti; e tanto i pittori quanto gli scultori erano sempre artisti greci. *Viaggio nelle Catacombe di Roma, di un membro dell' Academia di Cortona.* Milano 1838. p. 186 à 302.

2) Mémoires sur les Antiquités Chretiennes des Catacombes; in den Mémoires de l'Institut Royal de France (Académie des Inscriptions) Tom. XII. et XIII.

3) I. Mos. 6, 16.

gibt die Antwort: drei, Sem, Cham und Japhet [1]). Der Künstler hat sich also auch in diesem Punkte genau und buchstäblich an die h. Schrift gehalten, indem er acht Personen auf unserm Relief darstellte. Diese acht Personen theilen sich in zwei Gruppen; voran stehen die vier männlichen, und dann folgen die vier weiblichen: die Frau des Noah mit ihren drei Schwiegertöchtern. Alle vier stellen sich der Gewandung, Haltung und Gesichtszügen, insbesondere aber dem Haarschmucke nach, als weibliche Personen dar.

Man könnte einwenden: nur sieben und auf den früheren Zeichnungen seien nur sechs erwachsene Personen dargestellt; die eine oder die zwei Personen, welche auf dem Bilde voranstehen, seien offenbar ein oder zwei Kinder; es sei aber nirgendwo Rede in der Schrift, dass auch Kinder in der Arche gewesen.

Wir können diese Einwendung durch die allgemeine Bemerkung zurückweisen, dass auf zahlreichen christlichen Grabdenkmalen gewisse Personen, insbesondere Bittende, Flehende, Kranke und Sünder im verjüngten Maassstabe dargestellt werden, so dass sie den andern handelnden Personen gegenüber als Kinder erscheinen. Man wollte dadurch ihre untergeordnete Stellung bezeichnen. Allein wir brauchen auch hier nur die h. Schrift wieder zu Rathe zu ziehen, um dieses Bedenken zu entfernen.

Im 9. Kapitel V. 24. der Genesis steht geschrieben: „Als aber Noah, von seiner Trunkenheit erwacht war, erfuhr er, was sein kleiner Sohn ihm gethan hatte“ — und Noah verfluchte ihn. Der kleine Sohn Noah's aber war Cham, und dieser ist es, den wir hier in kleinerem Maassstabe abgebildet sehen.

Wir können nun ohne Furcht zu irren sagen, die Matrone mit dem verhüllten Haupte und in ernster, wehmüthiger Stellung, sei die Frau des Noah, die drei andern weiblichen Figuren, welche sie umgeben, seien die Frauen Sem's, Cham's und Japhet's.

Bei der Darstellung der Thiere, welche in der Arche waren, musste der Künstler, da es unmöglich war, alle diese Thiere darzustellen, sich in der Zahl derselben beschränken. Er hat die Zahl zwölf gewählt, und ohne Zweifel nicht willkürlich, sondern geleitet von der allgemeinen Ansicht, welche man von dem tiefern, geheimnissvollen und symbolischen Sinne dieser Zahl hatte. Die Enträthselung der Zahlen, wie sie eines Theils Gegenstand der spekulativen Metaphysik der alten Völker war, gab ihnen anderer Seits zugleich Maass und Grundfigur zu mannichfachen baulichen Schöpfungen. Zu diesen heiligen Zahlen gehörte auch die Zahl zwölf, und es ist nicht schwer, dieselbe in den wichtigsten religiösen und politischen Lebenseinrichtungen, wie in den zwölf Sternbildern und in den zwölf Monaten des Jahres, bei den Hebräern, den Persern, den Griechen, den Etruskern und bei den Christen als Symbole der Zeit und des Raumes, als Signatur der Totalität, des Ganzen, des Universalen, wiederzufinden.

Die zwölf Zeichen des Thierkreises erscheinen frühzeitig auch auf christlichen Grab-

---

1) 6, 10.

denkmalen; sie weisen zurück auf den herrschenden Glauben an die Astrologie und die Lehre von der Abhängigkeit des Menschen von der Macht der Gestirne, und nicht blos in den Katakomben, auch in den Schriften christlicher Kirchenschriftsteller, bis in das Mittelalter hinein, und selbst auf nicht wenigen Portalen der gothischen Baudenkmale, finden sich die weit entfernten Wirkungen jener astrologischen Meinungen und geheimen Zahlenlehre [1]).

Es gibt jetzt keine Mathematiker oder Astrologen mehr, wie zur Zeit der römischen Kaiser, unter welchen diese Gelehrten eine Anwendung von ihrer Wissenschaft machten, dass man sich genöthigt sah, sie aus Rom zu vertreiben; aber der Einfluss solcher Vorstellungen hat sich bis auf diesen Augenblick nicht blos unter dem Volke, sondern auch unter den Gebildeten erhalten. Auch jetzt noch treibt die Einbildungskraft ihr wunderliches Spiel mit den Menschen in Verwechselung der Zeichen mit Sachen. „Ein Arzt, sagt Kant, dem der Patient durch seinen Diener ein Gratial schickt, wenn er bei Aufwickelung des Papiers darin eilf Dukaten findet, wird in den Argwohn gerathen, dass dieser wohl einen möchte unterschlagen haben; denn warum nicht ein Dutzend voll? Wer auf einer Auction Porzellangeschirr von gleicher Fabrikation kauft, wird weniger bieten, wenn es nicht ein volles Dutzend ist, und wären es dreizehn Teller, so wird er auf den dreizehnten nur insofern Werth setzen, als er dadurch gesichert wird, wenn auch einer zerbrochen würde, doch jene Zahl voll zu haben. Da man aber seine Gäste nicht zu Dutzenden einladet, was kann es interessiren, dieser graden Zahl einen Vorzug zu geben?“ [2])

Ich habe diese Stelle aus Kant angeführt, um an einem lebendigen Beispiel den

---

1) Auf einem Armbande, welches eine Christin getragen und welches Boldetti, in seinen Osservazioni sopra i Cimeteri p. 501. tav. II. n. 15., an’s Licht gezogen hat, finden sich die zwölf Zeichen des Thierkreises eingegraben. Von solchen astrologischen Vorstellungen machte auch Prudentius Gebrauch, wenn auch nur einen dichterischen. In der „Apotheosis“ desselben V. 615. finden wir folgende Verse, in welchen die Geburt Christi besungen wird:

> Vidimus hunc (Christum) aiunt puerum per sidera ferri,
> Et super antiquos signorum ardescere tractus.
> Diriguit trepidans Chaldaeo in vertice pernox
> Astrologus: cessisse Anguem, fugisse Leonem,
> Contraxisse pedes lateris manco ordine Cancrum,
> Cornibus infractis domitum mugire iuvencum
> Sidus et Hircinum laceris marcescere villis.
> Labitur hinc pulsus Puer Hydrius, inde Sagittae
> Palantes Geminus fuga separat, improba Virgo
> Prodit amatores tacitus in fornice mundi; etc.

Vgl. die gelehrte Abhandlung: Eglise Abbatiale de Nivelles. Sculptures du XI. Siècle par MM. L. Alvin et C. P. Bock. Bruxelles 1850. p. 74. und Raoul-Rochette l. c. S. 738.

2) Kant, Anthropologie, 1. Thl. 1. B. §. 37. Eine Tischgesellschaft von 13 wird für ominös gehalten. S. Kant a. a. O.

fortdauernden Einfluss der Zahlenmystik zu zeigen. Wer die alten Schriften nicht selbst gelesen, ist kaum im Stande, sich eine richtige Vorstellung von der Grösse des Einflusses zu machen, welchen die geheimen Zahlen- und Maassverhältnisse in den vorchristlichen sowohl als in den christlichen Zeiten auf Kunst und Wissenschaft wie auf das Leben selbst ausgeübt haben.

Es ist eine bekannte Erscheinung, dass bei Individuen wie bei Völkern, bei welchen die Phantasie vorherrscht, der Verstand aber wenig ausgebildet ist, die somit wenige Verstandesbegriffe und Wörter besitzen, dieselben auszudrücken, die symbolische Darstellungsweise die vorherrschende ist. Diesem Umstande verdanken viele Werke des grauen Alterthums, die Heldengedichte Homer's wie die Gedichte Ossian's, einen grossen Theil ihrer Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit, Eigenschaften, welche auch von den gebildetsten Völkern bewundert werden. Diese symbolisirende Geistesthätigkeit fand einen besonders willkommenen Gegenstand an den Thieren und ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten, und wer das tiefere Verständniss dieser Thier-Symbolik entbehrt, dem wird in sehr vielen Fällen der volle tiefe Sinn in den Schriften der Alten verschlossen bleiben.

Wir mussten an diesen Punkt erinnern, um uns sicher zu stellen, dass man uns bei den nachfolgenden Deutungen der Thiere auf unserm Relief nicht den Spruch des Dichterfürsten entgegenhalte:

Im Auslegen seid frisch und munter!
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Die meisten der Thiere, welche wir auf dem Rande der Arche dargestellt erblicken, sind, obgleich von roher Arbeit und vielfach beschädigt, dennoch mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen. Wir erblicken zuerst, links vom Beschauenden, den langbeinigen Storch. Dieser Vogel, der auch heut zu Tage vom Volke noch geschätzt wird, war das Symbol vieler Tugenden bei den Alten, namentlich war er das Sinnbild der Keuschheit, und insbesondere das der Liebe zu den Eltern [1]). Ihm musste daher auf einem Sarkophage, einem Denkmale der Liebe, welches einem verstorbenen Vater oder einer verstorbenen Mutter, vielleicht von den Kindern allein, vielleicht unter ihrer Theilnahme von dem überlebenden Gatten war gestiftet worden, eine vorzügliche Stelle eingeräumt werden.

Der nächste Vogel scheint dem Geschlechte der Hühner anzugehören, ist aber mit Sicherheit nicht zu unterscheiden. Um so leichter aber ist die glotzende Eule, welche neben ihm steht, zu erkennen. Sie wird im alten Testamente unter die unreinen Thiere gezählt; sie gilt, da sie das Tageslicht scheut und ihre Werke in der Nacht verrichtet, als Sinnbild der Finsterniss [2]); es ist daher ohne Zweifel nicht absichtslos geschehen, dass der Künstler der Eule wie dem Raben ihre Stellen in der Nähe des „kleinen Sohnes" Cham angewiesen hat.

---

1) *τὸ γὰρ ὄρνεον τοῦτο τὸν πατέρα καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ εὐσεβείᾳ θαυμασίᾳ γηροβοσκεῖ.* Epiphan. Physiologus c. 25. Vgl. Aelian H. A. 8, 19.

2) Epiphan. Physiologus c. 20.

Das folgende Thier ist nicht zu bestimmen; dann aber folgt neben einem liegenden Reh der Löwe, der König der Thiere, der keines Falls in unserer Darstellung übergangen werden konnte. Der Löwe wird auf Münzen und antiken Bildwerken sehr oft dargestellt; die meisten dieser plastischen Darstellungen finden ihre Deutung in der Stellung, welche der Löwe in dem Thierkreise der Aegypter einnimmt. Er ist das Bild des heissesten Monates, in welchem die Sonne ihre brennenden Strahlen senkrecht auf die Erde niederschiesst. Tritt die Sonne in das Sternbild des Löwen und erscheint das Hundsgestirn am Horizonte, dann ergiesst der Nil seine befruchtenden Fluthen über die verdurstende Erde [1]). Der Löwe dient in der h. Schrift bald zur Symbolisirung des Guten, bald des Bösen. Die Kirchenväter erkannten in ihm das Sinnbild Christi, des Herrn und Königs der Kirche. Nach dem Glauben der Alten kommt der junge Löwe todt und blind auf die Welt; der alte Löwe aber nahet sich ihm, haucht ihn an, und verleiht ihm dadurch sofort das Leben und das Licht der Augen [2]). Das Thier hinter dem Löwen ist mit Sicherheit nicht zu erkennen. Es ist zu gross für ein Schaaf; der Annahme, es sei ein Kameel, steht der Umstand im Wege, dass kein Höcker sichtbar ist. Wir können daher nur eine Vermuthung aufstellen. Und darnach ist es ein Stierkalb. Um die messianische Zeit zu schildern, bedient sich Jesaias folgendes Bildes:

Dann herbergt der Wolf bei dem Lamme,
Der Pardel ist gelagert bei dem Böckchen,
Kalb und junger Löwe und Mastkalb allzumal,
Ein kleiner Knabe führet sie [3]).

Dieses Bild in prophetischer Deutung und Anwendung war auch den Kirchenvätern geläufig, und daher kann es uns nicht wundern, wenn sich auch die christliche Kunst desselben bemächtiget hat. Eine Stelle möge genügen. „Nachdem der h. Geist, welcher durch die Taube Noah's gesinnbildet wird, angekommen, so lehrt Cyrillus von Jerusalem, weiden im geistigen Sinne Wölfe und Lämmer zusammen; in der Kirche weiden bis auf den heutigen Tag das Kalb und der Ochse neben dem Löwen“ [4]).

Neben diesem schwer zu bestimmenden Thiere tritt ein Hund in der Nähe des Löwen, und weiter nach rechts ein Pferd hervor. Das letztere ist gezäumt oder gehalftert. Im alten Testamente ist das Pferd ein wenig beliebtes Thier; im Christenthum wurden die Ansichten über dasselbe günstiger. Den Griechen und Römern aber, wie überhaupt allen kriegerischen Völkern, war das Pferd ein gefeiertes Thier. Die Mythe schreibt der Sonne,

---

1) Dieser Symbolik verdanken wir die wasserspeienden Löwenköpfe, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Quare et tubos canalesque sacrarum fontium solent ii, qui sacris praesunt operibus, Leonis figura fabricari. Hori Apollinis Hieroglyph. Lib. I, 21.

2) Epiphanius, Physiologus c. 1. u. 2.

3) Jesaias 11, 26.

4) Catechesis XVII. de spiritu sancto XI.

dem Neptun und andern Gottheiten Rosse zu; schon zu den Zeiten Homer's war es Sitte, ihnen eigene Namen zu geben, von denen die griechische und römische Geschichte uns eine grosse Reihe aufbewahrt hat, die bis zu dem berühmten Rosse **Phosphorus** herabreicht, welches noch von Ausonius in Trier besungen worden [1]).

Auf antiken Grabdenkmälern, besonders auf etruskischen Vasen, kommt dasselbe nicht selten vor. Man hat ohne Zweifel die Flüchtigkeit des Lebens sinnbildlich ausdrücken wollen, wenn man den Abgeschiedenen zu Pferde, und Genien der Unterwelt darstellte, welche das Pferd führen oder treiben [2]).

Das letzte Thier nach der rechten Seite zu ist unzweideutig ein fressendes Huhn. Von den heiligen Hühnern, sagt Plinius, „sie seien es, welche Schlachten geböten und Schlachten verhinderten, welche alle errungenen Siege auf dem Erdkreise eingeleitet hätten, sie seien die Gebieter der Herren der Welt!" [3]) Es war ein günstiges Zeichen, bei den Auspicien, wenn die Hühner gierig über das Fressen herfielen, das man ihnen vorsetzte.

Wir wenden jetzt unsern Blick auf die beiden Vögel ausserhalb der Arche.

In dem Vogel, welcher von oben her der Arche zufliegt, musste man die Taube erkennen, ehe man noch wusste, dass er den Oelzweig im Munde trägt. Seit man durch genauere Besichtigung diesen Zweig auf unserem Denkmal entdeckt, ist jeder Zweifel über diese Erklärung geschwunden. Kein einziges unter allen Thieren war bei den alten Völkern von solchem dichterischen Glanze umgeben, wie die Taube; sie war das Sinnbild der Reinheit, der Liebe, der Anmuth, der ehelichen Treue, der mütterlichen Liebe; sie war die Botin des Himmels und selbst das Bild der Seele. Sie war es auch, welche den Rathschluss der Götter verkündete: in Dodona sei ein Orakel zu errichten [4]).

Die Taube war bereits bei den Juden das Bild des h. Geistes, und in der christlichen Kirche ist sie das Sinnbild des Parakleten geblieben. Der Oelzweig, den sie im Munde trägt. ist das Zeichen, dass sich die Wasser verlaufen, dass das Maass der göttlichen Strafen erfüllt sei; er ist das Zeichen des **Friedens**.

Auch im klassischen Alterthum ist der Oelzweig Zeichen des Friedens. Die Gesandten, welche um den Frieden bitten, erscheinen mit Oelzweigen in der Hand, die mit Bändern umwunden sind. „Decem legati Locrensium, obsiti squalore et sordibus in comitio sedentibus consulibus velamenta supplicum, ramos oleae, ut Graecis mos est, porrigentes, ante tribunal

---

1) Ausonii Epitaphia Heroum. Epitaph. XXXV. Vgl. **Buonarruoti**, osservazioni sopra alcuni frammenti etc. In Firenze 1716. p. 183.

2) O. **Müller** a. a. O. §. 431.

3) H. N. X. 21, 24.

4) *ἱζομένην ἐπὶ φηγὸν αὐδάξασθαι φωνῇ ἀνθρωπίνῃ, ὡς χρεὼν εἴη, μαντήϊον αὐτόθι Διὸς γενέσθαι.* Herodot. Lib. 2, 55.

cum flebili vociferatione humi procubuerunt“ [1]). Auch Aeneas hält dem Pallas, dem Sohne des Evander, den mit Bändern umwundenen Oelzweig entgegen, zum Zeichen, dass er in friedlicher Absicht komme:

Tum pater Aeneas puppi sic fatur ab alta,
Paciferaeque manu ramum praetendit olivae. [2])

Nicht blos bei den gebildeten Völkern, auch bei den Barbaren im Sinne des Alterthums findet sich der Oelzweig als Sinnbild des Friedens. Polybius berichtet im dritten Buche, Hannibal, als er über die Alpen gegangen, seien die Anwohner des Weges in geheimer Verschwörung mit Oelzweigen und Kränzen entgegengekommen; dieses sei das Zeichen des Friedens und der Freundschaft, welches allen barbarischen Völkern gemein sei [3]). Selbst unter den wilden Völkern Amerika's ist nach den Zeugnissen von Cook, Forster und Andern, der grünende Zweig in der Hand des Wilden das Zeichen friedlichen Entgegenkommens.

Bei der Schöpfung der Welt „schwebte Gottes Hauch über den Wassern“ [4]); der Geist, der Hauch Gottes, stieg in dem Sinnbilde der Taube auf die Erde herab nach der Reinigung derselben durch die Sündfluth; die Taube kommt von oben, aber der Rabe, das Sinnbild des Bösen, der Sünde, des Teufels, blickt von unten zur Arche hinauf. Auch im klassischen Alterthume gehörte der Rabe zu den aves inauspicatas, *οὐκ αἰσίας* [5]), und der Umstand, dass er ausserhalb der rettenden Arche blieb, musste dazu dienen, die Idee des Bösen um desto unzertrennlicher mit ihm zu verbinden [6]).

Der Oelzweig allein, oder die Taube mit dem Oelzweige, kommen auf unzähligen Gräbern vor.

In Beziehung auf den Text der h. Schrift erhebt sich hier eine bedeutende Schwierigkeit. Nach den Hebräischen nämlich ist der Rabe, den Noah ausgesandt, zurückgekehrt, nach den griechischen, syrischen und lateinischen Uebersetzungen hingegen ist er nicht zurückgekehrt; und diese letztere Ansicht ist, mit Ausnahme des Prokopius, die Ansicht sämmtlicher alter Ausleger. Unser Bild gibt die Vorstellung an die Hand, diesen Widerspruch zu beseitigen. Der Rabe nämlich, den Noah ausgesandt hatte, kehrte nicht in die Arche zurück, aber zur Arche kehrte er zurück, in der Weise, dass er ab- und zuflog und in der Nähe der Arche sich aufhielt. Auf diese Weise aber blieb seine Sendung dem Noah unverständlich. Er sandte deswegen die Taube aus, die nicht, wie der Rabe, ihr Futter auf den Fluthen fand, sondern von Körnern lebt, und daher ein zuverlässigerer Bote war.

---

1) Livius 29, 17. Vgl. 24, 30. daselbst.

2) Virg. Aen. 8, 115. u. V. 128. Et vitta comtos nolint praetendere ramos.

3) *Οἱ περὶ τὴν διόδον οἰκοῦντες, συμφρονήσαντες ἐπὶ δόλῳ συνήντων αὐτῷ, θάλλους ἔχοντες καὶ στεφάνους· τοῦτο γὰρ σχεδὸν πᾶσι τοῖς βαρβάροις ἐστὶ σύνθημα φιλίας.* Polyb. Lib. III, 52.

4) I. Mos. I. 2.

5) Aelian. III, 43. De Animali, Plinius, H. N. X, 15.

6) Beda venerab. Explanat. in Ioan. III, 8. Caesarius Heisterbac. Dialogus miraculor. XI, 16.

Plutarch, welcher die Geschichte von der grossen Fluth ebenfalls erzählt, spricht nur von der Taube, welche Deukalion (Noah) ausgesandt habe [1]), während Lucian von Samosata, welcher die Geschichte der Arche wesentlich getreu wiedergibt, weder der Taube noch des Raben Erwähnung thut [2]). Abydenus hingegen berichtet [3]), Xisuthrus (der Noah der Chaldäer), habe Vögel (die Taube und den Raben?) ausgesandt [4]).

Wir wenden uns zu den sitzenden Figuren an den beiden Seiten unseres Sarkophags, welche damit beschäftigt sind, Blumengewinde (*ἔγκαρπα*) zu flechten, und welche ohne Zweifel mitgewirkt haben, die Kunstfreunde zu verleiten, unsern Sarkophag in die Reihe heidnischer Denkmale zu versetzen. Wir fürchten indessen den Einwurf gegen unsere Erklärung nicht, den man von ihnen herleiten könnte. Denn ähnliche Zusammenstellungen christlicher und nichtchristlicher Kunstvorstellungeu kommen nicht selten auf den ältesten Kunstdenkmalen der Christen vor. Namentlich sind es zwei Gattungen von solchen nichtchristlichen Kunstvorstellungen, welche wir auf christlichen Denkmalen, aber als Verzierungen finden: Genien nämlich und Viktorien; und dann Centauren, Caryatiden, Telamone, die Gottheiten der Flüsse und die symbolischen Darstellungen der Weinlese [5]). Es wird uns diese Erscheinung nicht wundern, wenn wir erwägen, dass die ältesten Christen unter den Kunstanschauungen des klassischen Alterthums erzogen waren, dass ihre Künstler keine andern Vorbilder hatten, nach welchen sie sich bilden konnten. Die Kunst wird nur dann Herr über einen Gegenstand, wenn sie sich lange mit demselben beschäftigt hat. Die alten christlichen Künstler standen in einer ganz neuen, bis dahin ungeahnten Welt, und hätten sie sich auch durch ein grösseres Kunstgenie ausgezeichnet, wäre ihr Zeitalter selbst ein schöpferisches gewesen, es würde ihnen dennoch unendlich schwer geworden sein, sich mit einem Male auf diesem neuen Gebiete selbstständig und frei zu bewegen. Sie mussten daher in manchen Stücken von den Alten lernen und borgen, und es muss uns wundern, dass es ihnen gelungen ist, die Absperrung so sehr zu behaupten und sich von dem Einflusse der heidnischen Anschauung bis zu einem so hohen Grade frei zu erhalten.

---

1) Utrum animalia terrestria aut aquatica magis sint solertia. Opera. Paris 1572. tom. III. p. 1783.

2) Von der syrischen Göttin c. 12.

3) Euseb. Praeparat. Evang. c. 9. Cyrill. c. Iulianum lib. I.

4) Der hebräische Text lautet: וַיֵּצֵא יָצוֹא וָשׁוֹב Et egressus est egrediendo et redeundo; die syrische Uebersetzung: ܘܢܦܩ ܡܦܩ ܘܠܐ ܗܦܟ et egressus est egrediendo et non rediit; die griechische Uebersetzung: *Ἐξελθὼν οὐκ ἀνέστρεψεν;* Hieronymus: Qui egrediebatur et non revertebatur. Damit stimmen überein: Arnobius, Hilarius, Ambrosius, Augustinus, Chrysostomus u. A. Vgl. die kirchlichen Thiere von Augusti, in der Zeitschrift für gebildete Christen der evangelischen Kirche 3. Heft. S. 60. Ilgen, Urkunden des Jerusalem. Tempelarchivs I. Th. 1798. S. 33.

5) Pelliccia de Christianae ecclesiae politia Tom. II. ed. Colon. 1838. p. 130. O. Müller §. 213. Anmerk. 2. S. 252. d. 3ten Auflage. Piper, Mythologie der christlichen Kunst §. 5. S. 34. Raoul-Rochette a. a. O.

Eine andere Einwendung gegen unsere Deutung lässt sich von den Blumengewinden, welche wir hier erblicken, hernehmen. Die Christen der ältesten Zeit, kann man sagen, bedienten sich keiner Blumen, weder im Leben noch im Tode, folglich brauchten sie dieselben auch nicht auf den Gräbern und Grabdenkmalen. Um hierauf zu antworten müssen wir daran erinnern, dass die Völker des klassischen Alterthums den ausgedehntesten Gebrauch von Blumen, Blumengewinden und Blumenkränzen machten, dass das ganze öffentliche und gesellschaftliche Leben der Alten gleichsam mit Blumen und Blumenkränzen durchwebt und verziert war. Die Jungfrauen flochten Blumen- wie Perlenkränze in ihre Haare; bei häuslichen Freuden und Festen waren Tafel und Triclinium, Becher und Pokale, es waren die Herren des Hauses und die Gäste bekränzt, und trugen oft noch Kränze um Hals und Arm; Altäre und Tempel, Opferthiere und opfernde Priester waren mit grünen Zweigen, mit Blumengewinden und Blumenkränzen geschmückt; mit Kränzen erschienen die Soldaten bei feierlichen Gelegenheiten; keine Leiche erblickte man ohne Blumenkranz; mit Kränzen ward die Leiche von hinterlassenen Freunden beworfen, und bekränzt waren Scheiterhaufen, Urnen und Grabmale [1]). Da die Religion der Römer ein ergänzender Theil der Staatseinrichtungen war, und viele bürgerliche Akte zugleich auch religiöse Bedeutung hatten, so weigerten sich die Christen, solche Gebräuche mitzumachen, welche dem Geiste ihres Glaubens widersprachen. Sie waren daher nicht dazu zu bewegen, ihre Todten zu bekränzen [2]), und dadurch einen Akt zu begehen, den sie für Idololatrie hielten [3]). Aber man muss unterscheiden. Diese Ansicht der Christen erstreckte sich nicht auf den Gebrauch der Blumen überhaupt, sondern lediglich auf die Blumen**kränze** [4]), weil gerade an diese sich heidnische Ideen knüpften, und man den Christen, wenn man sie zwingen wollte, den Götzen zu opfern und Weihrauch zu streuen, solche Kränze wider ihren Willen aufsetzte. Nachdem aber die Stürme der Verfolgungen sich gelegt hatten, fiel mit den Ursachen auch die Scheu weg, mit

---

1) Claudius Saturnius hatte ein eigenes Werk über die Blumen geschrieben. Tertullian verweist darauf mit den Worten: plura quaerentibus omnia exhibet praestantissimus in hac quoque materia Claudius Saturnius. Nam est illius de Coronis liber et origines et causas et species et sollennitates earum ita edisserens, ut nullam gratiam floris, nullam laetitiam frondis, nullum cespitem aut palmitem, non alicuius capiti invenias consecratum. Tertull. de Corona militis 7.

2) Nec mortuos coronamus; ego vos in hoc magis miror, quemadmodum tribuatis exanimi aut sentienti facem aut non sentienti coronam, quum et beatus non egeat et miser non gaudeat floribus. At enim nos exequias adornamus eadem tranquillitate, qua vivimus, nec adnectimus arescentem coronam, sed a Deo aeternis floribus vividam sustinemus. Minut. Felix c. 38.

3) Quid tam indignum Deo, quam quod indignum idolo? Quid autem tam dignum idolo, quam quod et mortuo? Nam et mortuorum est ita coronari. Tertullian. de Corona militis 10. et 12.

4) Non emo capiti coronam; emtis nihilominus floribus utor. Puto gratius esse liberis et solutis et undique vagis. Sed etsi in coronam coactis, non coronam naribus admovemus. Viderint, qui per capillum odorantur. Tertull. apolog. 62. De Corona militis 5. Dieselben Gedanken bei Minutius Felix c. 38.

welcher die Christen die Kränze bisher angesehen hatten. Es gibt Stellen genug in den Werken der Kirchenväter, um diese Thatsache sicher zu stellen.

Es fehlt nicht an antiken Sarkophagen, welche unsern Künstler bei der Lösung seiner Aufgabe können geleitet haben. So erblicken wir auf den beiden Seiten des Sarkophags von schöner Arbeit im Museum Pio-Clementinum, welcher den Raub der Leukippiden darstellt, zwei bekleidete Viktorien oder Horen, welche in beiden Händen fertige Blumengewinde tragen [1]). Aber auch in Beziehung auf die Idee selbst werden wir auf ein äusserst ansprechendes Bild, welches in Pompeji in dem sogenannten Pantheon gefunden worden, zurückverwiesen [2]). Hier erblicken wir vier geflügelte Genien, welche an einer mit Blumen bestreuten Tafel sitzen und ganz in der Weise, wie auf unserm Bilde beschäftigt sind, Blumengewinde zu flechten. Während diese Genien mit dem Flechten beschäftigt sind, erblicken wir zugleich Psyche mit Schmetterlingsflügeln, welche die Gewinde einem andern geflügelten Genius überreicht, ohne Zweifel, um mit denselben ein Grab, eine Stele oder einen Cippus zu schmücken. Aber mag der Gedanke, der sich in diesen Seitenfiguren ausspricht, nicht ganz das Eigenthum unseres Künstlers sein, mag er durch frühere Motive darauf geleitet worden sein, künstlerisches Verdienst ist ihm auch in diesem Falle nicht abzusprechen. Wir sehen das Blumengewinde selbst vor unsern Augen entstehen, und wir nehmen daran wie an allem Werdenden ein grösseres Interesse, als an dem Gewordenen; der fertige Kranz aber ist etwas Abgeschlossenes, Unbewegliches, in sich Vollendetes, und unser Künstler durfte ihn auch deswegen nicht wählen, weil er das eigentliche Symbol für die Märtyrer war, welche man wie Krieger betrachtete, die den Siegeskranz errungen hatten. Deswegen wurden an ihren Gräbern und selbst an den Gräbern der Bekenner öfter Kränze von edelm Metall aufgehangen.

Man kann noch nach der Erklärung der beiden runden Körper fragen, auf welchen wir beide Figuren sitzend erblicken. Man darf weder sedes curules, noch sonst einen gewöhnlichen Sessel darin erkennen. Wie der Genius des Todes überhaupt durch die Cypresse oder einen blätterlosen Baum bei den Alten bezeichnet wird, so bedienen sich die Künstler auf den Sarkophagen zu diesem Zwecke vornehmlich eines umgestürzten Korbes. Es sind demnach zwei umgestürzte, aus Weidengeflechte verfertigte Körbe, auf welchen die beiden Figuren sitzen; sie sind ganz so geformt, wie die beiden andern Körbe, welche noch von Blumen schwellend, angefüllt vor den beiden Genien stehen.

---

1) Les deux Victoires placées aux angles du sarcophage, sont aussi des figures souvent repetées, et toujours dans cette situation pour servir d'ornement à cette partie des tombeaux quand le sujet du basrelief principal ne s'y opposait pas. Visconti Musée Pie-Clementin, Planche XLIV. p. 336. Vgl. Zoega's Bemerkungen über Visconti's Museum Pie-Clement. in Welcker's Zeitschrift, Bd. I. S. 407.

2) Real Museo Borbonico Volume IV. Napoli 1827. Tavola XLVII. I Genii Florari. Auch abgebildet in E. Gerhard's antiken Bildwerken Taf. LXII. Wir haben dasselbe über unserem Sarkophage neu abbilden lassen.

Herr Professor Urlichs berichtet in seiner Beschreibung des römischen Grabmals zu Weyden bei Köln [1]), an beiden Seiten des Einganges in dieses Grabmal seien zwei steinerne Sessel aufgestellt, „welche unten nicht durchbrochen seien und dadurch ein etwas plumpes Ansehen erhielten; die sorgfältige Verzierung indessen, wodurch in flacher Arbeit ein Korbgeflecht nachgeahmt werde, sei nicht ungefällig“. Die Nachahmung eines Korbgeflechtes auf den beiden Sesseln in dem Grabmale zu Weyden findet in dem Mitgetheilten Grund und Deutung.

Unter sämmtlichen christlichen Sarkophagen gibt es nur einen, den des Junius Bassus, welcher als Präfekt von Rom im Jahre 359. gestorben ist, auf welchem die Zeit der Entstehung bezeichnet ist; bei allen andern muss das Alter nach kunstgeschichtlichen Betrachtungen bestimmt werden. Auch unser Sarkophag gibt kein andres Merkmal an die Hand, wornach sein Alter sich bestimmen liesse. Nach dem Zeugnisse des Hrn. Wyttenbach hat man neben dem unsrigen mehre andere Särge ausgegraben, in denen Münzen gefunden worden, welche von Constantin bis auf Theodosius reichen [2]). Die Aufschlüsse, welche durch diese Münzen für die Lösung unserer Frage gewährt werden, sind, wie von selbst einleuchtet, sehr unbestimmt. Wir wenden uns daher an den Sarkophag selbst. Zwischen den christlichen und heidnischen Sarkophagen finden wir durchweg in den künstlerischen Darstellungen folgenden Unterschied. In den Basreliefs der Griechen und Römer ist nur Eine Geschichte, wenn auch nicht immer Eine Handlung dargestellt, während auf den christlichen mehre Geschichten, die in keinem innern Zusammenhang mit einander stehen, abgebildet sind [3]). Unser Basrelief schliesst sich in dieser Beziehung enge an die klassisch-antike Behandlungsweise an. Eben so deuten die sitzenden Figuren an beiden Enden ein näheres Verhältniss zu der heidnisch römischen Kunst an, ein Verhältniss, welches sich in der spätern Zeit immer mehr löste. Zu den Merk-

---

1) Im dritten Hefte dieser Jahrbücher S. 144.

2) Vor mehren Jahren hat man auf dem Kirchhofe zu St. Matthias mehr als vierzig alte, steinerne Särge ausgegraben, und im Jahre 1845. hat man auf einem bis dahin noch nicht benutzten Theile dieses Kirchhofes ein ziemlich grosses Grabgewölbe aufgefunden, welches fast bis zur Decke mit übereinander stehenden grossen, steinernen Särgen angefüllt war, so dass man in kurzer Zeit zwanzig derselben ausgraben konnte. Herr Steininger hat mehre, theils christliche, theils heidnische Inschriften, die sich auf diesen Särgen fanden, der Zerstörung entzogen. Er fügt den Wunsch hinzu: „man möchte diese heilige Ruhestätte der ersten Bekenner und Boten des Evangeliums an den Ufern der Mosel, also die ältesten christlichen Gräber unseres Landes nicht zerstören!“ Es ist beklagenswerth, dass ein solcher Wunsch in Trier ausgesprochen werden muss! S. Geschichte der Trevirer unter der Herrschaft der Römer, von J. Steininger 1. Bd. S. 281. Trier 1845. Vgl. den Aufsatz: altchristliche Grabschriften von dem Friedhofe zu St. Matthias in Trier, von Herrn W. Chassot von Florencourt im XII. Hefte der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande; und Boldetti, osservazioni etc. p. 649., wo die Stelle aus Ortelius mitgetheilt ist, welcher die Gräber zu St. Matthias vor 200 Jahren gesehen hat, und unter Anderm sagt: auf jenem Kirchhofe seien viele christliche Krypten.

3) Münter a. a. O. S. 23.

malen, wonach man die christlichen Sarkophage in eine spätere Zeit, in das fünfte Jahrhundert versetzt, gehört die Unbekanntschaft mit dem in dieser Gattung von Bildwerken gewöhnlichen antiken Kostüm; auch von dieser Unbekanntschaft ist unser Relief freizusprechen. Ein anderes Merkmal, wodurch sich die frühern von den spätern Reliefs auf den Sarkophagen unterscheiden, ist der Einfluss, den die Mosaike auf die letzteren, der spätern Zeit angehörenden, ausgeübt haben. Auch von diesem Einflusse ist auf unsern Sarkophagen keine Spur zu entdecken [1]. Nach diesen Wahrnehmungen würden wir, wenn wir genöthigt würden, eine Meinung über das Alter unseres Sarkophags auszusprechen, nach unserm Dafürhalten der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir denselben in das Zeitalter Konstantins setzen. Wer in der Lage, unser Denkmal selbst zu schauen, und nicht genöthigt ist, blos nach Copieen darüber zu urtheilen, wird das Alter mit grösserer Sicherheit bestimmen können.

Wir glauben nun, der Beweis sei geführt, dass der Trierer Sarkophag kein heidnischer sei, und dadurch ist die Reihe der alten christlichen Kunstdenkmale um ein sehr werthvolles vermehrt worden [2].

Zum Schlusse wollen wir noch eine geschichtliche Notiz über die anderweitigen Abbildungen der Arche Noah hinzufügen.

Wir haben bereits bemerkt, dass die Arche häufig auf den alten christlichen Denkmalen dargestellt wird, und dass Noah immer allein in einem viereckigen Kasten erscheint, welcher so enge ist, dass er in demselben nur aufrecht stehen kann. Auf allen fliegt die Taube auf ihn zu, nur auf Einem Monumente fliegen beide Tauben auf ihn zu, welche er ausgesandt [3]. Bald steht die Arche auf einem Felsen [4], bald schwimmt sie auf dem Wasser [5], immer aber erscheint Noah allein, und bald indem er einen, bald indem er beide Arme ausstreckt.

Maffei hat einen Grabstein bekannt gemacht, auf welchem die Arche Noah die Gestalt eines Würfels hat. Auf der Vorderseite dieser würfelförmigen Arche befindet sich

---

1) S. den Aufsatz von Röstell, Roms Katakomben und deren Alterthümer, in der Beschreibung der Stadt Rom von Platner u. A. 1. Bd. S. 416.

2) Wir haben unsere Bemerkungen nach den Zeichnungen unseres Sarkophags bei Wyttenbach und Quednow aufgezeichnet, und haben dann die neue anfertigen lassen, und darnach unsere Bemerkungen berichtigt. Dem Herrn W. Chassot von Florencourt in Trier, welcher auf das Bereitwilligste unserm Gesuche entsprochen und die Zeichnung hat anfertigen lassen, statten wir hierdurch unsern Dank ab. Zugleich verdanken wir ihm die Nachricht, dass auch Herr J. B. Schmitt die Arche Noah in unserm Sarkophage erkannt hat. Wir verweisen auf den Aufsatz in der Teviris vom Jahre 1835. Nr. 52. ff.

3) Bosio 343, 4. Bottari Tab. CIII.

4) Aringhi II. 39. Lambec. in Commentariis de Biblioth. Caes. Vindobon. Lib. III. p. 1. ss. Auch bei Münter Taf. VIII. 36.

5) Aringhi II. 61. Bosio 243. 257. Bottari Tab. XL. LIX. LXII. LXXXVII.

die Zahl **fünf**[1]). Der gelehrte Alterthumsforscher **Raoul-Rochette** findet diese Darstellung höchst merkwürdig, und hält sie für die einzige in ihrer Art[2]). Die letzte Meinung ist irrig. Wir finden nämlich ausserdem die Arche in Form eines Würfels auf einem Glase dargestellt, welches **Buonarruoti** bekannt gemacht hat; nur mit dem Unterschiede, dass hier statt der Zahl **fünf** die Zahl **sechs** erscheint[3]). Wir haben aber einige Bedenken gegen die Richtigkeit dieser Erklärung. Die Arche wurde auf den ältesten Grabdenkmalen sehr häufig so abgebildet, dass sie eine entfernte Aehnlichkeit mit einem Würfel hat. Sie kann daher, besonders wenn sie auf einem Steine abgebildet ist, der durch die Zeit gelitten hat, mit einem Würfel leicht verwechselt werden. Der Sarkophag ist im Sinne der Alten das Wohnhaus des Verstorbenen; deswegen entlehnte man auch häufig die verzierenden Formen von einem Hause[4]); und auf einem sehr merkwürdigen Denkmale, welches die Arche ebenfalls darstellt, von welchem wir gleich reden werden, erblicken wir eine Reihe von Nägeln, welche lediglich dazu dienen, die Vorstellung eines hölzernen mit Nägeln zusammengefügten Kastens zu wecken. Aehnliche Verzierungen kommen auch an spätern Bildern vor[5]). Man konnte hiernach diese Verzierung sehr leicht mit den Augen eines Würfels verwechseln.

Auf einem Gemälde, welches aus den Gräbern an der Via Salaria herstammt, ist die Arche in runder Gestalt und auf sechs Füssen ruhend abgebildet, und rundum mit Löwenköpfen verziert[6]).

Wir finden die Arche in der Form eines viereckigen Kastens auch auf Münzen der Stadt Apamea in Phrygien. Man hat sie auf Deukalion gedeutet; allein der Name *NΩ* ist deutlich auf derselben zu lesen. Auf dieser Münze kommen vier Figuren vor, zwei in der Arche und zwei ausserhalb derselben. Es werden dadurch jedesmal Noah und seine Frau vorgestellt; einmal in der Arche über den Wassern, und dann zweitens, wie sie bewundernd an's Land treten. Sie strecken beide wie die Figuren auf unserem Trierer Relief die rechte Hand aus. Diese Münzen gehören dem Zeitalter der Kaiser **Severus**, **Macrinus** und **Philipp des Arabers** an. Es ist eine ähnliche Münze von Severus Alexander vorhanden[7]).

Auf einem Kreuze, welches dem Bischofe Agnellus von Ravenna, der um die Mitte

---

1) Museum Veron. p. CCLXXIX.

2) Mémoires de l'Académie Royal des inscriptions etc. l. c. p. 748.

3) **Buonarruoti**, Osservazioni etc. Tav. I. und p. 2. der Erklärungen.

4) O. **Müller** a. a. O. §. 301.

5) S. **Montfaucon** diarium Italicum p. 322.

6) Bottari, Pitture e Sculture etc. t. III. tav. CLXXII. 5. p. 135. **Raoul-Rochette** a. a. O. S. 748.

7) Vgl. **Eckhel** Doctrina nummorum veterum. Viennae 1793. P. I. Vol. III. p. 130. Octavii Falconierii De nummo Apamaeo Deucalionei diluvii typum exhibente Dissertatio. Romae 1667. Auch in Gronov. Antiquit. Graecae X. p. 678. vgl. **Münter** S. 52. **Wiseman** Twelve Lectures on the connexion between Science and revealed Religion. Vol. II. p. 127. ff. London, Joseph Boocker. 1836.

des sechsten Jahrhunderts lebte, zugeschrieben wird, und auf welchem mehre andere Begebenheiten des alten Testaments dargestellt werden, ist auch die Arche abgebildet; sie weicht in der Form von den gewöhnlichen Darstellungen ab; sie ist sechseckig und wie gewöhnlich ohne Deckel. Es erscheinen oben in ihr fünf Personen, während Noah durch die Thüre in die Arche hineingeht; vor ihm ist eine Leiter sichtbar, welche offenbar zu dem Zwecke dient, in der Arche, welche nach der h. Schrift aus mehren Stockwerken bestand, hinauf zu steigen [1]).

Nun haben wir noch eines andern, bisher noch nicht enträthselten, und wie der neuerdings zum Cardinal erhobene Dr. Wiseman es nennt, eines äusserst merkwürdigen Denkmals *(an extremily curious monument)* zu erwähnen [2]). Dasselbe wurde 1696 in der Nähe von Rom ausgegraben. Es besteht in einer irdenen Vase, in der Form eines kleinen Fasses, in welcher sich ein rundes bronzenes Gefäss befand, welches das Bild eines Gebäudes, etwa den Rumpf eines (runden) Schiffes, darstellen soll. Es sind in demselben Fenster, aber keine Thüre; statt dessen erblicken wir eine Leiter, welche offenbar dazu dienen soll, in das Gebäude hineinzusteigen. In demselben fanden sich zwanzig Paar Thiere, nämlich zwölf Paar vierfüssige, sechs Paar Vögel, ein Paar Schlangen und ein Paar Insekten. Ausserdem waren in demselben 35 theils männliche, theils weibliche Figuren, von denen einige allein standen, andere Gruppen bildeten. Alle, mit Ausnahme von zwei oder drei, scheinen sich anzustrengen, dem Ertrinken zu entgehen; das Haar der weiblichen Figuren ist aufgelöst, mehre sitzen aufrecht auf den Schultern der Männer, von welchen sie fortgetragen werden; sie schliessen den Männern mit ihren Händen Mund und Nase, ohne Zweifel, um dieselben vor dem Ertrinken zu bewahren. Andere Figuren schliessen sich Mund und Nase mit eigener Hand. Die Thiere sind meistens im Laufe dargestellt. Alle diese Figuren waren mit einigen Ausnahmen von ausgezeichneter Arbeit; die Berichte darüber geben nicht an, ob sie aus Bronze oder aus was sonst für einem Stoffe gebildet waren.

Es ist kaum einem Zweifel unterworfen, dass dieses Denkmal sich auf die Arche Noah und die Sündfluth bezieht; ob dasselbe aber seinen Ursprung der unter den Alten weit verbreiteten Sage von Deukalion und der grossen Fluth verdanke, oder ob dasselbe christlichen oder endlich ob es gemischten Ursprunges sei, so dass heidnische und christliche Vorstellungen in demselben zusammengeflossen sind, dies möchte nicht so schwer zu entscheiden sein, als es scheint. Die Erörterung dieser Frage liegt aber über die Gränzen unserer Aufgabe hinaus.

---

1) S. Ciampini Vetera monimenta P. II. Tab. XII. p. 45.

2) S. Wiseman, Twelve Lectures on the connexion between science and revealed religion. Vol. II. S. 149. Eine Abbildung dieses Denkmals findet sich vor dem Titel des zweiten Bandes des genannten Werkes.

Bonn, den 25. November 1850.

Prof. Dr. Braun.

Bonn, gedruckt bei Carl Georgi.

